

「土着の伝統」と「複製の近代」

—ハヴェーリー壁画にみる英領インド期の大衆美術とマールワリー・アイデンティティー—

豊山亜希

1 はじめに

ハヴェーリー (haveli) とは一般に、中庭を擁する家屋建築を指して北インド一帯で用いられる語である [S. Jain 2004: 20]。この語はしばしば、建築主や所有者の富や身分、およびそれを建築規模に反映させた大邸宅という含意をもつ [Pramar 1989: 108]。東はベンガルから西はグジャラートまでハヴェーリーは北インド各地に分布するが、なかでもラージャスターンには特徴的なハヴェーリー群が独特の景観をつくり出す都市や集落が多く存在する。代表的なものとして、赤色砂岩を模したピンク色で全ての建造物の外壁が統一された州都ジャイプルや、砂漠の砂を思わせる黄色砂岩のハヴェーリーが狭い街路に立ち並び、精巧に彫られた張出し窓やバルコニーで、それらのファサードを飾るジャイサルメールなどがある。

本稿において取り上げるシェーカーワティー地方もまた、ラージャスターン州内において独特のハヴェーリー群をもつことで知られる。この地方のハヴェーリーを他地域のハヴェーリーと明確に分ける最大の特徴は、室内外を飾る色鮮やかな壁画である (図1)。壁画装飾は他地域のハヴェーリーにおいても決して珍しくないが、室内空間のみならず街路に面した外壁をも壁画で埋め尽くすのは、当該地方に特有である。

執筆者紹介

とよやま あき ● 国立民族学博物館外来研究員 インド美術史

・ Toyoyama, Aki, 2012, "Asian Orientalism: Perceptions of Buddhist Heritage in Japan", in Patrick Daly and Tim Winter (eds.), *Routledge Handbook of Heritage in Asia*, Oxon; Routledge, pp. 339-349.

・ 豊山亜希、2008、「西インド前期仏教石窟の消長過程に関する研究—ジュンナル石窟における建築様式の展開を中心に—」、「鹿島美術研究」、25、395 - 405 頁。

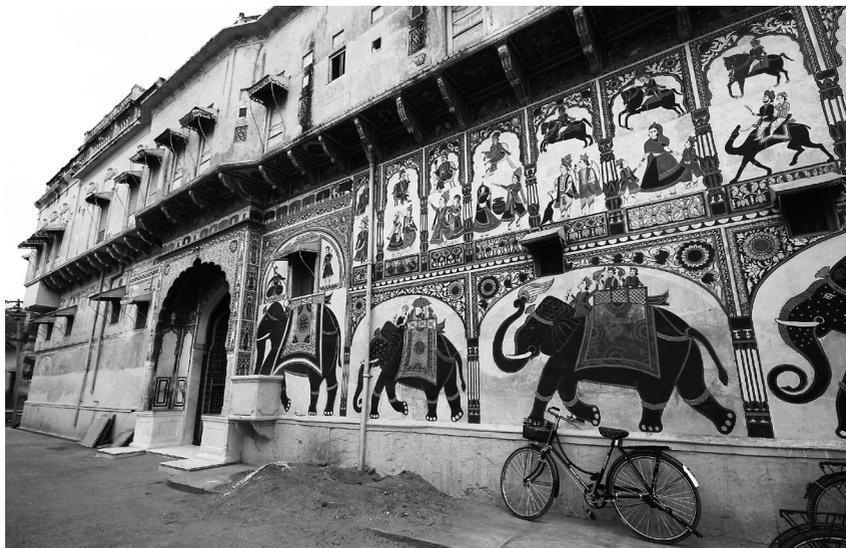


図1 シヴ・ナラーヤン・ピラー・ハヴェーリー、1864年、ピラーニー

シェーカーワティー地方のハヴェーリーは、商業集団マールワリー (Marwari) を建築主として1830年代から1930年代の約100年間にかけて造営された(表)。つまり、冒頭に述べたハヴェーリーという語の含意に基づくと、シェーカーワティー地方のハヴェーリーは建築主であるマールワリーの富や身分を反映しており、それを最も端的に可視化しているのが、最大の特徴である壁画という表象物だと考えられる。壁画に描かれる主題や表現形式や制作技法は100年という造営期間で変化を遂げており、それは言い換えればマールワリー自身が表象しようとする自己像の変化を示している。マールワリーは事実、ハヴェーリーの造営期間にあたる植民地期の100年間で、地方出身の一介の商人からインドを代表する産業資本家へと成長を遂げている。

本稿においては、ハヴェーリー壁画に関する先行研究の成果を踏まえつつ、主に1900年以前と以後の2期に制作年代を区分して、具体的な作例から様式的分析を行う。先行研究においては1900年以前の壁画が高く評価され、以後の壁画が批判的に捉えられてきた傾向がある。その背景には、伝統と近代が対立項として設定され、1900年代以後の壁画が近代化の傾向を強めて伝統を破壊していったとの見方が存在する¹。

表 シェーカーワートイー地方主要集落において
マールワリーを施主とする主要建造物の編年

Fatehpur	Mandawa	Nawalgarh
Bakhtmal ki <i>Chhatri</i> (1840s) Bavan Tibari (1840s)	Bagchandka (early 19c) Two Small Chokhani (1840s)	Chokhani Complex (temples, <i>haveli</i> , <i>chhatri</i> , <i>dharamshala</i> , well) (1840s-50s)
Gopiram Bhotika (1850) Harnand Saraogi (c. 1850) Jagannath Singhanian (1855)	Harlakha Well and <i>Chhatri</i> (c. 1850) Lakshmi Narayan Ladia (1851) Bagchandka <i>Chhatris</i> (1852) Shokhani (mid 19c) Goenka <i>Chhatri</i> (1855)	Kushaliram Chhauchharia (1855)
Choudhari (1860) Mahavir Prasad Goenka (c. 1860)	Thakurji Temple (c. 1860)	Kandoi (1860) Jokhiram Kanoria Well (1860) Gangamai Temple (1868)
	Mohan Lal Saraf (1870) Gulab Rai Ladia (c. 1870)	
Harikrishan Das Saraogi (1880) Nand Lal Devra (1885) Uday Ram Devra (1885) Ram Gopal Ganeriwala <i>Chhatri</i> (1886)	Rameshwari Sundarmal Akhramka (c. 1880)	
Lakhoram Hariram Saraogi (1890) <i>Chhatri</i> of Jagannath Singhanian (1892) Ram Gopal Ganeriwala (1895)	Balkrishan Sriram Saraf (c. 1890) Tanu Manu Saraf (1890) Goenka Double (c. 1890) Sneh Ram Ladia (end 19c)	Four Dungaichi (c. 1890) Kesardev Murarka (c. 1890) Radheshyam Murarka (end 19c) Lakshminath Temple (1890) Banwarilal Jivrajka (c. 1890) Surajmal Chhauchharia (c. 1890) Jawaharlal dutt Laduram Sanganeeria (1895) Dungarsidas Jhunjhunuwala (c. 1895)
Bartia (early 20c)	Hanuman Prasad Goenka (c. 1900) Kedarmal Ladia (early 1900s)	Shyonarayan Bansidhar Bhagat (c. 1900) Goenka Four (c. 1900) Ram Kumar Chokhani (1900s) Pannalal Mansingka (1900s) Kalyan Temple (1902) Jodharaj Patodia (1903) Hariram Kedwal (1905)
Gopiram Jalan (1912)	Chokhani Double (1910) Bansidhar Newatia (c. 1915)	Aath (c. 1910) Mohanlal Mithuka (c. 1910) Mohanlal Saraogi (c. 1910) Gangadas Jamnadhhar Goenka (1910) Mohanlal Mukanlal Murarka (1910)
Shiv Pratap Poddar (1920)		Anandilal Poddar (1920) Shivchandra Shah (c. 1920)
	Nandlal Murmuria (c. 1935) Sonthalia Gate (late 1930s)	

[Rakesh and Lewis 1995, Cooper 2009] をもとに筆者作成。
建築物の性質 (temple, well, *chhatri*, *dharamshala* など) を明記しないものは全てハヴェーリーを指す。

しかし後述するように、マールワリーという商業集団の興隆とそれに伴って行われるようになったハヴェーリー造営は、そもそも植民地近代という時代性を背景としており、伝統対近代という対立軸のみをもってその壁画の意味を正確に理解することはできない。そこで本稿においては、壁画それ自体の分析に加えて、ハヴェーリー壁画の様式的展開に影響を与えたと思われる同時代の大衆美術の動向と、植民地権力による美術行政の展開を考察することによって、ハヴェーリー壁画の図像解釈とその変化の歴史的意義をより包括的に理解することを試みたい。

2 商業集団マールワリー —概念定義とそのハヴェーリー造営意図—

本題であるハヴェーリー壁画の考察に入る前に、建築主であるマールワリーとは誰であるのかを明らかにしておきたい。マールワリーとは、逐語的には「マールワール地方（ラージャスターン地方旧ジョードプル藩王国一帯）出身者」を意味し、16世紀のベンガル地方に同地方から進出した商人がこう自称したことから通用され始めたとされる [Timberg 1978: 10]。時代を経るにつれ、マールワール地方を含む旧ラージプターナー一帯からベンガル地方に進出した商人はみなこの呼称で呼ばれるようになった。従って、マールワリーとは多様な商業集団を包摂する概念であり、そこに含まれる代表的な集団として、ヒンドゥーのパニヤー・カーストであるアグルワールやマヘーシュワリー、ジャイナ教徒のオースワールなどがある [Tripathi 1996: 192-193]。

マールワリーの多くは、ラージャスターン州シェーカーワーティー地方の出身である²。彼らは1830年代頃からボンベイやカルカッタなどイギリスが開いた港市へ進出し、1880年代頃には広域な血縁・地縁ネットワークを活かした成功で、進出先の在地商人を凌駕するようになった [Timberg 1978: 52, Kudaisya 2009: 88]。こうした存在感の高まりから、マールワリーと呼ばれる人々はその進出先の社会、とりわけベンガル社会においては嫌悪の対象となり、この語には、けちで腹黒いといった意味も含まれるようになった [中谷 2011b: 23]。

一方で、マールワリーと包括的に呼ばれた異なる商業集団自身が、移住先社会においてマイノリティ同士の力を結集する方便として、この呼称を自称化するようになったことも事実である。19世紀末から相次ぐ

マールワリー商工会議所(1895年)、マールワリー協会(1898年)といった任意団体の設立は、そうした流れを示すものといえよう [Kudaisya 2009: 91]。

マールワリーは植民地都市における経済活動で得た富を、故郷のシェーカーワティー地方において慈善事業という形で消費した。そのためマールワリーの出身集落には、寺院、井戸、貯水池、キャラバンサライ、学校、病院などが盛んに建てられた。故郷における富の消費の一環には、自らの邸宅であるハヴェーリーや一族の故人の記念碑であるチャトリー (*chhatri*) の造営も含まれた [Nath 1993: 208-209]。

近年の研究は、マールワリーによる故郷への投資が単なる故郷愛によるものではなく、彼らの社会経済的な戦略によるものであったことを指摘している。マールワリーによって寄進された寺院や宗教施設には、ほぼ例外なく建築主であるマールワリーの祖先の名が冠され、こうした施設があくまで一族によって私的に運営されるものであることが示されている。また、彼らの邸宅であるハヴェーリーにも同様に建築主の祖先の名が冠され、ハヴェーリーの建てられた土地が彼らの故郷であることが強調される。こうした寄進や投資は富の贈与という功德となるだけでなく、その贈与先が公的な宗教団体ではなくあくまで一族の私的な宗教施設や邸宅であるために、課税を免れる盾となったといわれる [Birla 2009: 103-139]。

ハヴェーリーは単に家族の居住空間として造営されたものではなかった。マールワリーのハヴェーリーには、正面入口を抜けると広がる中庭の右手にバィタク (*baithak*) と呼ばれる応接間が必ず設けられている。ここは客人をもてなすほか、商談や会計処理なども行われる執務空間であった。つまりそこは、マールワリーの地縁・血縁ネットワークの起点として経済活動を統括する場であり、植民地経済と地域経済とを結びつける結節点としてハヴェーリーが機能したことを示している [中谷 2011a: 108-110]。そしてハヴェーリーを埋め尽くす壁画は、植民地都市で付与されたマールワリーへの他者からの表象に対して、マールワリー自身が他者に示したい自己像が表象されていると考えられる。特に誇示的に外壁を壁画で飾る理由には、そうした意図があったとみられる。それゆえにマールワリーの自己表象としての壁画の様式は、彼ら自身の社会的地位や彼らを取り巻く植民地インドの変化を反映

していくのである。

3 ハヴェーリー壁画 概要と先行研究の整理—

ハヴェーリー壁画に描かれた主題はきわめて多様である。最も頻繁に描かれているのは宗教的主题で、マールワリーの多くがヴィシヌ派に帰依するヒンドゥーであることから、ヴィシヌ神の十化身やそれぞれに関する神話表現が好まれた。化身のなかでも特にラーマ神とクリシュナ神が多く描かれ、『ラーマヤナ』の主要場面や、シェーカーワート・ラージプートに篤く信仰されているゴーピーナートすなわち牧神クリシュナの神話などが、とりわけ好まれた。

世俗的主题も多岐にわたる。動物、植物、人物肖像のほか、風俗表現として舞踊、奏楽、レスリング、アクロバット、身纏い、出産、性交などが画題として取り上げられている。また動物表現を伴う主题として民間伝承もよく描かれており、例えばラージャスターン地方で知られるドーラー・マールーの物語は、しばしば登場する主题である。

これらに加えて西洋の文物や風俗も頻繁に描かれた。モチーフとしては、ヴィクトリア女王やジョージ5世夫妻といったイギリス王室をはじめとする西洋人の肖像表現のほか、軍隊の行進、鉄道、自転車、自動車、飛行機、蓄音機、蒸気船、テーブルセットなどが含まれる。

ハヴェーリー壁画に関する研究は1970年代から本格化した。代表的な研究として知られるクーパー [Cooper 2009] およびワジャール／ナート [Wacziarg and Nath 1982] の著作は、ポストモダン的な思潮のなかでインド美術を大衆美術の観点から再検討しようとする流れに位置づけることができる。彼らによって紹介されたハヴェーリー壁画は、プリミティヴな形態把握や原色を用いた平面的な色彩処理、西洋の文物のキッチュな模倣などを特徴としており、古代から中世にかけての宗教美術やムガルの宮廷美術に重きが置かれてきたインド美術史界に大きなインパクトを与えた。近年ではS. ジャイン [S. Jain 2004] やパテル [Patel 2006] のような文化遺産学からの成果や、ハードグロヴ [Hardgrove 2004] のような社会人類学的な観点からの表象文化の考察など、アプローチは多様化している。

しかし研究成果の蓄積にも関わらず、壁画の図像それ自体の意味解釈

をめぐっては理解の深化に進展がほとんどみられないのが現状である。その一因は、初期研究から一貫してハヴェーリー壁画とは土着性が最大の特徴であり、それが美点であると強調されてきたことである。一般に、ハヴェーリーの造営は19世紀後半に最盛期を迎え、1900年代～30年代にはハヴェーリーの造営数そのものが減少するとともに壁画の質も低下していったと理解されている [Wacziarg and Nath 1982, Rakesh and Lewis 1995: 75, Hardgrove 2004: 102]。しかし管見の限り、先行研究において未紹介のハヴェーリーで20世紀以降に造営された例は少なからず現存している³。それらが看過されてきたのは、ハヴェーリー壁画の美点である土着性を喪失しているとみなされてきたからであり、具体的にはクロモリトグラフやオレオグラフといった西洋画風の印刷画の模写を特徴とする⁴。つまりハヴェーリー壁画の評価基準には、土着の伝統を堅持しているか近代化した印刷画の模倣であるかという二つの区分が存在する。

この様式的区分は制作年代にもほぼ対応しており、冒頭で述べたようにハヴェーリー壁画は1900年以前と以後に大きく分けられる。さらに、先行研究においても一般の旅行者の間でも特に大きな関心を引いてきたのは、いわゆる伝統的な様式で描かれた西洋的なモチーフの存在である。こうした画題とそのキッチュな作風は、伝統から近代への変化を模索するマールワリーの、ひいては植民地インドの表象であると論じられてきた⁵。しかし筆者は、植民地経済と地域経済の結節点としてハヴェーリーが機能していたならば、そもそもその壁画は純粋に土着の伝統たりえるのか、より慎重な議論が必要であると考え。以下の各節においては、ハヴェーリー壁画の画題を具体的に分析しながら、その意味解釈と社会的背景について考察していく。

4 ハヴェーリー壁画における「土着の伝統」

—同時代の大衆美術との関係から—

ここでは、一般に土着の伝統とみなされる壁画表現を分析するにあたって、肖像画を2点取り上げてみたい。第一の作例は、ジュンジュヌー (Jhunjhunu) のモーハンラール・イーシュワルダース・モーディ・ハヴェーリー (Mohanlal Ishwardas Modi *haveli*, 19世紀末頃) に描かれた



図2 「男女肖像」 モーハンラール・イーシュワルダース・
モーディ・ハヴェーリー、19世紀末頃、ジュンジュヌー

男女の胸像である(図2)。男性は頭部にターバンを巻き長袖の上衣を身に
着け手に載せた小鳥に餌をやる姿、一方女性は赤い長袖のブラウスの
上に青いサリーと豪華な装身具を身に着けて、右手に花をもつ姿で描か
れている。男女の肖像表現という画題だけでなく、平坦な色彩処理や外
枠を縁取る花卉文様など、ここで描かれているのはいわゆる土着の伝統
を踏襲したモチーフであると理解される。しかしよく見ると、この肖
像表現の細部には伝統的な表現形式にはみられない要素が含まれてい
ることがわかる。その要素とは、人物の頭上に描かれたカーテンである⁶。

カーテンというモチーフは、写真スタジオのセットにみられる背景
幕に影響を受けたものと考えられる⁷。ただし、ハヴェーリー壁画に直接
的なイメージソースを提供したのはおそらく写真ではなく、写真の表現
形式に影響を受けた大衆的な絵画や版画であった可能性が高い。マール
ワリーの経済活動拠点の一つであるカル Катタは、19世紀にはそうし
た大衆文化を生み出す一大センターとなっていた。特にカーリーガート
画 (Kalighat painting) とバッターラ版画 (Battala woodprint) と呼ば
れる木版画は、ハヴェーリーとの関係において注目される。

カーリーガート画とは、ポトゥア (patua) と呼ばれるベンガル地方の
民俗絵巻の絵師たちが19世紀初頭頃からカル Катタに移住し、カーリー
ガート寺院の巡礼者向けに紙に描いた安価な彩色画である [J. Jain
1999: 18-19]。カーリーガート画においては、手早く制作するため背景

を空白にしておく代わりに⁸、写真スタジオのセットに見られる背景幕を上部に描きこむことで画面に空間性を生む工夫がなされている(図3)。

さらに、18世紀末からカルカッタにおける印刷業の中心地となったバッタラーにおいては、カーリーガート画を木版画として複製し、より安価に流通させて人気を博した[Paul 1983: 17-19](図4)。これらの大衆美術は、マールワリーによって故郷シェーカーワーティー地方へもたらされ、ディーワリーなど特別な機会にパブリック・ビューイングのためにハヴェーリーに陳列されたといい、壁画にイメージソースを提供したものと考えられる⁹。

第二の作例として、ナワルガル(Nawalgarh)のバンシードール・バガト・ハヴェーリー(Shyonarayan Bansidhar Bhagat haveli, 1900年頃)の扉口に架かるアーチ内側天井に描かれた彩色装飾に注目したい(図5)。ここでは、円形の枠内に描かれた西洋人とインド人の肖像が並置されている。描かれたインド人が伝統的な着衣形式をとることから、土着の伝統としての肖像表現を踏襲してはいるものの、西洋人が描かれている点と各人物の顔貌表現に陰影が施されている点から、先のジュンジュヌーの作例よりも西洋画法の影響を受けていることが見てとれる。しかし、西洋的なモチーフの採用や西洋画法の試みをもってのみ、壁画がマールワリーの近代的なアイデンティティへの移行過程を示していると解釈するのはやや単純にすぎる。実際には、伝統と近代の複雑な関係性は、一見して判別可能なモチーフや画法以外にも埋め込まれているといえる。

ハヴェーリーにおいて複数人数の肖像を描く場合、この作例と同様に円形の枠内に単独のモチーフを描き、それを同一画面上に並置する表現形式がしばしば用いられる¹⁰。この円形枠の表現は、18世紀後半に登場した絵画様式であるカンパニー画(Company painting)の影響を受けたものと考えられる。カンパニー画とは、ムガル帝国の弱体化に伴いムガル宮廷絵師たちが、イギリス東インド会社の社員たちを新たなパトロンとして制作した細密画である[Pal and Dehejia 1986: 153-167]。カンパニー画は、インドの諸民族や風俗、動植物を描いてパトロンの博物学的関心に応えた。また紙以外にも象牙やマイカといった材質も画材として用いられ、ムガル帝国の遺産や歴代皇帝を描いて目録的に並置した調度品は、1850年頃にインド土産として人気を博した[Pal and Dehejia



図3 「赤子クリシュナと両親(ヴァースデーヴァとヤショーダラー)」 カーリーガート画、19世紀、紙・水彩、43×28 cm、ハーウィッツ・コレクション(ウスター)、[Jain 1999: 81] より転載



図4 「女性像」 バッター版画、19世紀、木版、43.6×29.6 cm、個人蔵、[Paul 1983: 41] より転載



図5 「人物肖像」 バンシータール・バガト・ハヴェーリー、1900年頃、ナワルガル



図6 「ムガル朝肖像画」制作地不明、19世紀後半から20世紀前半、象牙・不透明水彩・木、パーワー・ダージー・ラード博物館(ムンバイ)

1986:153-167] (図6)。こうした情報陳列方法が、ハヴェーリー壁画の表現形式にも影響を与えていると考えられる。

ここに挙げたジュンジュヌーとナワルガルの作例はいずれも肖像という画題であり、先行研究が提示してきた理解に従えば、インド人のみを伝統的な着衣形式で描いていたものが、西洋人の肖像画を近代性の象徴として登場させるようになり、さらに言えば西洋人と自らを並べて描くことで、その関係性に対する変化の兆候を示していると考えられることができるかもしれない。しかし、より詳細に壁画に描かれた図像内容を分析していくと、そこからはマールワリーの植民地体験が浮かび上がってくるのである。その意味でハヴェーリー壁画は、純粋にシェーカーワティー地方土着の伝統であるということにはならない。

5 ハヴェーリー壁画をめぐる文化の政治 —美術教育と博覧会—

ハヴェーリーの壁画を描いたのは、シェーカーワティー地方各集落の工人カーストである¹¹。ハヴェーリー壁画の美点を土着の伝統に見出すとする先行研究は、その根拠として、それらを描いた工人カーストが村落社会における伝統の担い手であることを強調してきた。しかし実は、先行研究においてハヴェーリー造営の最盛期とされる19世紀後半、植民地権力が村落社会の職人をインド土着の伝統の担い手として評価し、その手仕事をさらに発展させようとする復古主義が存在していた。そしてこの傾向は、植民地権力との関係で成功を収めたマールワリーのハヴェーリー壁画に、少なからず影響を与えたと考えられる。

復古主義の気運が高まった背景には、1857年のインド大反乱が影響していた。それは、取り潰しにあう藩王国や、経済的に搾取される農村など、在地社会の不満が統合された異議申し立てであり、イギリス支配に対して在地社会が伝統復古を希求した戦いであったとも理解することができよう。結果的にムガル朝は1858年に消滅し、イギリスは名実ともにインドの支配者となったが、その対インド政策は大幅な変更を迫られた。そこで1858年11月のヴィクトリア女王の宣言において、インドの古来の信仰や権利・慣習・慣例を擁護することが表明された。そして、藩王を同盟者として統治機構に組み込み、その内政を駐在官によって監視・統制することとなった [メトカーフ・メトカーフ 2006:135-166]。

このようにインドの伝統を尊重することは、言い換えれば、イギリスがインドを啓蒙するという可能性をあきらめ、優越するイギリスによる劣等なインドの支配という、帝国主義の正当性を結晶化していく過程でもあったと捉えられる。つまり、インドは啓蒙される存在ではなく「伝統」という後進性を保持する存在として管理されることになり、「近代」という先進性を邁進するイギリスのミラーイメージとして機能することになった。

このイデオロギーは、植民地インドにおけるイギリスの文化行政にも反映された。インド帝国という専制支配の正当化の一環としてイギリスは、インド大反乱以前に破壊してきたインドの伝統を復興しようとする懐柔的態度を表明した。大反乱後にイギリスが手がけた公共建築は、こうした態度を可視化する装置として機能した。そこで採用された建築様式は、インド・サラセン (Indo-Saracenic) と呼ばれる新様式であった。インド・サラセン様式とは、ヴィクトリア期のイギリスで流行したゴシック・リヴァイヴァル建築の細部意匠をコロニアルの文脈において解釈した様式であり、イギリス人が設計した建築本体に、インド土着の伝統としてインド・サラセンすなわちインド・イスラーム建築の細部意匠を取り込むことを特徴とする [Davies 1985: 183-214]。インド・イスラーム建築をインド土着の様式として採用した背景には、イギリスがムガル朝を後継する正統な支配者であるとともに、植民地化以前から継承されてきたインドの伝統の保護者であることを表明しようとする意図が働いたためと思われる。さらには、征服した土地の土着様式をイギリス自身の文化様式のなかに取り込むことで、それが自らの支配下に編入されたことを表明する帝国主義的な意図も働いていたと思われる。インド・サラセン建築は植民地都市のみならず、各地の藩王国首都においても次々に建てられていった¹²。

イギリスがインド各地から土着の伝統を収集し、インド・サラセン様式へと再編する作業とはすなわち、イギリスが専制主義的にインド支配を強化するにあたって各地の地誌学的情報を収集して管理し、さらにそこから大英帝国の繁栄に寄与しうる要素を見つけ出そうとする試みに他ならなかった。言い換えればそれは、大反乱の結果として、インドの伝統が在地社会の自律性によって継承されるのではなく、イギリス主導で再編されることを意味していた。こうした帝国主義的な伝統復古の潮

流は、シェーカーワーティー地方を擁するジャイプル藩王国においても強力であった。

ジャイプル藩王国における復古主義は、藩王ラーム・シング2世 (Ram Singh II, 在位 1835-80年) 治世下の1866年に美術学校が設立されたことで本格化した。ジャイプル美術学校に先立ち、植民地都市においては1850年代から官営の美術学校が次々に開校していた¹³。これらの美術学校は、ロンドンのサウス・ケンジントンに設立された美術工芸学校をモデルとしたもので、イギリスにおける工芸品需要に応える職人養成を目的としていた。しかし学費が高額であったことから入学者はエリート家庭の子息で占められた。そのため、カリキュラムは彼らの関心に沿って、西洋美術(絵画・彫刻・建築)の教授へと主軸を移していった¹⁴。

ジャイプル美術学校のカリキュラムは、植民地都市における美術学校の運営を教訓にするとともに、大反乱後のイギリスの復古主義を推進することを念頭に編成された。その内容は土着の伝統である製陶、エナメル細工、金工、彫刻、刺繍といった美術工芸の指導に特化された。教育対象者は在地の工人カーストの子弟で、5年間無償で教育を受ける機会を保障した[Tillotson 1989, Sengupta 1997]。そして美術工芸教育の見本作品として、英領インドのみならず世界各地から工芸品が収集された。

ジャイプル美術学校の教育成果は、1883年のジャイプル博覧会(Jeypore Exhibition)において大々的に披露された。そこでは、各地で収集された工芸品と、それらを手本として美術学校で制作された、再編された伝統としての工芸品が一堂に展示された。博覧会図録も出版され、多色石版画の出品作図版が収められた。これらの図版には、原画制作に携わった美術学校生の名前とカーストが明記されており、その多くは在地社会で伝統的に絵画制作を担ってきた陶工カーストや石工カースト、すなわちハヴェーリー壁画の制作を担う工人カーストであった[Hendley 1883]。

ジャイプル博覧会には、新規制作の出品作について金・銀・銅メダルによる褒賞制度が設けられていた。その評価基準は、(1)「純粹に東洋的(purely Oriental)」であること、(2)「インド人の制作者(the maker of a native of India)」による作品であること、(3)「農業的・商業的価値(agricultural and commercial value)」をもつことであった[Hendley 1883: Appendix II]。ここから、ジャイプル美術学校における村落社会

の伝統的な職人の教育と、その成果として彼らが制作した東洋的な工芸品という成果によって、大英帝国が自らの商品価値基準に基づいて、インドの伝統再編を完成させていこうとする意図が読み取られる。

ジャイプル博覧会から3年後の1886年には、ロンドンで植民地インド博覧会 (Colonial and Indian Exhibition) が開催された。大英帝国の植民地が一堂に会したこの展覧会において、出品作は材質やフォーマット別ではなく地域別に展示された。それはすなわち、大英帝国の植民地各地における土着の伝統の目録化であり、植民地の情報を地誌学的に収集し経営に生かすための知識の体系化であった。植民地インド博覧会とはつまり、大英帝国から収集されてきた知識の集合体であり、ジャイプル藩王国における伝統復興に例示されるように、帝国支配下にある全ての土着の伝統は大英帝国の商品価値基準に基づいて、情報体系として再編されうることを喧伝する場であった。

植民地インド博覧会のインド館の展示目録によると、ベンガル地方の展示部門の一面に「建築物に应用された装飾絵画 (decorative painting as applied to architecture)」という展示が設けられていた。そこにはカルカッタから将来された扉口が展示され、扉口には輸入印刷画が貼り付けられていた。解説によると、ベンガル地方のマールワリーやヒンドゥスターニーの商店主の間では、ヒンドゥー神話の男神や女神の印刷画で扉や天井や壁を飾ることが一般的であったという¹⁵。

またジャイプル藩王国の展示部門に関する解説には、マールワリーと故郷シェーカーワティー地方との関係について述べた箇所がある。そこでは、シェーカーワティー地方の裕福な銀行家が壮麗な寺院や邸宅を建て、「素晴らしい旧来の伝統的意匠 (wonderful old traditional designs)」が保持されたと述べられ、ファテープル、ナワルガル、ジンジュニ (Jhinjhuni, 原文ママ)、ラームガル、チラーワーといった集落名が挙げられている [Colonial and Indian Exhibition 1886: 190-191]。植民地インド博覧会の展示目録において言及されるマールワリー像は、一方では経済活動拠点のカルカッタで輸入印刷画という新しい視覚文化を消費し、他方では故郷シェーカーワティー地方において「素晴らしい旧来の伝統的意匠」の保持に貢献する存在として立ち現れてくるのである。

この展示目録において、イギリスが「伝統的意匠」として評価するハ

ヴェーリーの装飾は、そもそもマールワリーが経済活動拠点で流行していた視覚文化に触れることで再編された伝統である。しかも、ハヴェーリー壁画の制作を担った工人カーストは、ジャイプル美術学校の教育対象者とみなされていたのであり、植民地インドの伝統の担い手として訓練されていた可能性も示唆される。そうするとハヴェーリー壁画は、19世紀後半に植民地権力の共犯者として経済的成功を収めたマールワリーのアイデンティティを示しているとの理解はもとより、その描き手であったシェーカーワティー地方の職人も、植民地権力の視点で再編された伝統を表象する役割に加担していたとも理解することができる。

6 ハヴェーリー壁画における「複製の近代」 —1900年代以降における印刷画の模倣表現—

19世紀後半の復古主義的な潮流において、植民地権力の共犯者としてのマールワリーは植民地インド博覧会の展示目録から読み取る限り、きわめて好意的な存在として表象されていた。しかし1900年代を過ぎるとこうした評価は一転し、彼らが造営した建築物が悪趣味なものとして批判されるようになる¹⁶。こうした批判的な視点は、現在までの先行研究においてもほぼ変わっていない。第3節においても述べたように、1900年代以降に制作されたハヴェーリー壁画が土着の伝統を衰退させたとされる要因は、印刷画を模写することが流行したためである。

ハヴェーリー壁画における印刷画の模写表現には、きわめて多様なイメージソースが存在する。頻繁に描かれているのは、人気画家ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー (Raja Ravi Varma, 1848-1906年) の油彩画作品を複製した印刷画であり、「ブランコをこぐモーヒーニー」(1894年)¹⁷、「サラスヴァティー」(1896年)¹⁸、「ラクシュミー」(1896年)¹⁹といった人気作品は、シェーカーワティー地方各地のハヴェーリー壁画に少なからず確認することができる。またイギリスはインド国内で流通させる製品のラベルデザインに、これら人気のあったラヴィ・ヴァルマー作品を採用していた[J. Jain 2004: 50]。植民地都市において外国企業のブローカーとして成功したマールワリーにとって、西洋画風の印刷画や製品ラベルはきわめて身近な視覚文化であり、第4節においても述べたように、ハヴェーリーにおけるパブリック・ビューイングではこうし

た商品ラベルも陳列されたという [J. Jain 1999: 42]。それらがハヴェーリー壁画にイメージソースを提供した可能性は少なくない。ハヴェーリー壁画がそもそも植民地近代としてのインドの伝統を表象しているなら、前述したカーリーガート画などの大衆美術の延長線上として、西洋画風の印刷画をそのイメージソースとしても何ら不自然ではない。それが批判の対象となるのは、「近代」に対するミラーイメージとして機能するはずの「伝統」との関係性が脅かされるという、植民地権力の危機感のあらわれに他ならない。

植民地権力の危機感の高まりは、マールワーリーの社会的地位の変化と密接に関連していたと思われる。マールワーリーは19世紀後半から、外国企業のブローカーをして蓄財した富を資本に、アヘン、綿花、ジュートといった商品作物の先物取引でも成功するようになった。第一次世界大戦期のこれら商品作物の戦時需要は、彼らの成功をさらに大きなものとし、両大戦間期にはイギリスの生産力の一時的低下を背景に、マールワーリーは自らが経営する製造工場を相次いで設立した。例えば、ビルラー一族は1920年にカルカッタ、翌年にはグワーリヤルに製綿工場を開いており、現代インド経済を牽引する財閥企業としての基盤を築いたのはまさにこの両大戦間期であった [Timberg 1978: 53-63, Taknet 1986, 83-89, Kudaisya 2009: 102]。

1920～1930年代のハヴェーリー壁画をみると、イメージソースとなる印刷画それ自体がきわめて複雑な様相を呈するようになっていたことがわかる。つまり、複数の印刷画を用い、それらを切り貼りして合成加工したいわゆるコラージュ作品が流行し、それがハヴェーリー壁画において模写されているのである。例えば、ラムガル (Ramgarh) のサワンリカー・ハヴェーリー (Sawanlika haveli, 造営年不詳) においては、前述したラヴィ・ヴァルマー作品「サラスヴァティー」と「ラクシュミー」を1枚のパネルに並置した天井画がみられる (図7)。また、バガル (Bagar) のピーラマル・ハヴェーリー (Piramal haveli, 1928年) の壁画には、アルプスの景観を背景に、湖畔でクリシュナ神が笛を吹く図像をはじめ、西洋絵画の遠近法に基づいて描かれた自然景観や建物を背景として、神々が前景部に描きこまれている (図8)。コラージュは、それぞれ独立した意味をもつ図像を組み合わせることで、単一の図地に置くことで、全く新しい別の意味を生み出す表現方法である。そこでは、アルプ



図7 「サラスヴァティーとラクシュミー」 サワーンリカー・ハヴェーリー、造営年不詳、ラームガル

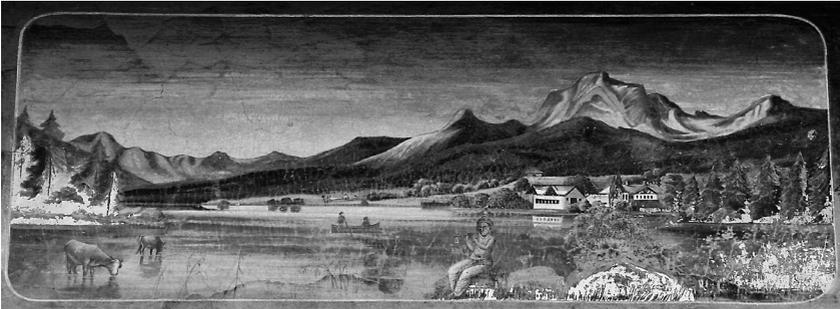


図8 「笛を吹くクリシュナ」 ビーラーマル・ハヴェーリー、1928年、バガル



図9 「白馬にまたがるジャワーハルラル・ネルー」 ナンドラール・ムルムリヤ・ハヴェーリー、1935年、マンダーヴァー



図10 「クリシュナ神話および会議派指導者の肖像」 ナンドラール・ムルムリヤ・ハヴェーリー、1935年、マンダーヴァー

スというインドにとっては不特定のロケーションにクリシュナを結びつけて、牧神のイメージをより普遍的な存在へと昇華させる試みや、インド亜大陸の地図という単一の図地にインド各地のヒンドゥー教の神格や聖者を置くことで、「ヒンドゥー・ネーション」というアイデンティティをつくり出す試みも行われた [J. Jain 2004: 57, 77-104]。

1930年代以降の印刷画とそれを模写したハヴェーリー壁画は、1920年代からみられるようになったコラージュ表現に、政治的な意図をより加味したものとなった。例えば、マンダーヴァー (Mandawa) のナンドラール・ムルムリヤ・ハヴェーリー (Nandlal Murmuriya haveli, 1935年) においては、ジャワーハルラール・ネルーが会議派の旗を掲げながら白馬に乗る姿を描いた、同時代のコラージュ作品をイメージソースとした壁画がある (図9)。ここではネルーが、白馬に乗って未来に現れる救済者とされるヴィシュヌの第十の化身カルキと同一視されている。さらに、同じハヴェーリーの扉口に架かるアーチ天井には、ネルーやテラクをはじめとする国民会議派の指導者の肖像と、上述したバガルのピーラマル・ハヴェーリーと同様にコラージュ作品をイメージソースとするクリシュナ神話とが、個々に枠づけられて並置されている (図10)。ここでは、クリシュナの事績と国民会議派の指導者の功績とをオーバーラップさせることで、ヴィシュヌ神への帰依と会議派支持を同一の図地に置こうとする、ヒンドゥー・ナショナリズム的なイメージ操作が試みられている。

国民会議派はマールワリー資本家から多額の資金援助を受けていたことが知られており [Markovits 2008: 213-217]、国民会議派による視覚表象の利用とマールワリーによるその壁画への応用という相互関係は、ヒンドゥー・ナショナリズムが視覚表象を通して強化されていく過程に他ならない。さらに、マールワリーはこの頃には英領インドを代表する資本家へと成長を遂げており、1927年に設立されたインド商工会議所連合においても中心的な役割を果たす者が少なくなかった [Tripathi 1996: 189-196]。このようなナショナルな市場統合への展開と、そこでマールワリーがもった存在感の大きさは、ヒンドゥー・ナショナリズムというイデオロギーを、市場レベルにおいて汎インド的なナショナル・アイデンティティとして浸透させる原動力となったと考えられよう。

7 おわりに

本稿においては、マールワリーを建築主とするシェーカーワーティー地方のハヴェーリーにおける壁画装飾の変容を、同時代の大衆美術および文化行政との関係を踏まえて考察してきた。具体的には、先行

研究の成果を踏まえてハヴェーリー壁画を1900年代以前と以後に区分し、前者をいわゆる土着の伝統を堅持した壁画様式、後者を近代化の傾向を強めて伝統を破壊していく壁画様式と捉えてきた価値判断について、再検討を行った。

その内容を再度まとめると、1900年代以前の土着的とされる壁画は、カーテンをはじめとするモチーフや情報陳列の方法に、同時代の植民地都市において流行したカーリーガート画やバッタラー版画、カンパニー画といった大衆美術の影響が見て取れることが明らかとなった。その意味で、先行研究において伝統対近代の二項対立的な観点から伝統的とされてきた1900年代以前のハヴェーリー壁画も、そもそも植民地近代の時代性を反映したものであるということが出来る。

さらに、この時期の壁画が土着の伝統であるとの見方そのものが、インド大反乱後のイギリスによる復古主義的な文化行政によって創り出されたものであることが明らかとなった。そこでは、大英帝国の商品価値基準に基づいて植民地の伝統が再編されており、その再編の舞台となったのはインド大反乱後に開校した美術学校であり、成果披露の場は博覧会という文化装置であった。マールワリーは自らのハヴェーリーにおいて、植民地権力の従順な共犯者として再編された伝統を壁画に描きだそうとしたのであり、またその製作者である村落の工人カーストは、植民地権力によって再編された伝統そのものであった点で、1900年以前のハヴェーリー壁画は、やはり純粋な土着の伝統たりえないのである。

他方、1900年以降のハヴェーリーは先行研究においては、印刷画の模倣表現に走り土着の伝統や創造性を衰退させたとして批判されてきた。しかし、同時代の印刷文化それ自体の意義と政治性を踏まえて印刷画を模写したハヴェーリー壁画を見直してみると、それがマールワリーの社会的地位の変化とそれに伴うアイデンティティの変容を如実に反映していることが明らかとなった。特に、コラージュ表現が登場した1920年代以降の印刷画の模写には国民会議派支持の政治姿勢が鮮明に映し出され、ヒンドゥー・ナショナリズムのイデオロギーを表象していることが理解された。そして、インド商工会議所連合の設立を契機として、マールワリーが全インド的な市場経済において重要な役割を担うようになると、彼らのイデオロギーは汎インド的なナショナル・アイデンティティとして浸透していくに至るのである。

最後に、この汎インド的な経済ナショナリズムとの関連で今後の課題として触れておきたいのが、1920～1930年代のハヴェーリーに日本製タイルが壁面装飾として利用されているという事実である²⁰。これは先行研究においては全く触れられていないが、管見の限り、該当する造営例は相当数にのぼっている²¹。これらのタイルは両大戦間期という時代に、日本においては関東大震災後の復興景気によって生産力が強化された一方で、ヨーロッパの陶磁器業が一時的に落ち込んだことを背景として、アジア市場に積極的に輸出されたものであった²²。一方インドにおいては、イギリス製品の不買運動に伴って、それまでイギリスが独占的なシェアをもってきた織物や陶磁器の新たな輸入元として、日本の存在感が急速に増した。さらに1930年代後半になると、日本製タイルを模したインドの国産タイルが、中部インドのグワーリヤルとグジャラート州のワーンカーネールにおいて生産されるようになる。そしてその頃になると、マールワリーは故郷シェーカーワーティー地方でハヴェーリーを造営しなくなり、生活の拠点そのものを植民地都市へ移していくのである。現代インドにおけるマールワリーの実体と彼らの歴史的な軌跡をつなぐうえで、特にハヴェーリー装飾の最終段階に登場した、工業製品としての装飾材であるタイルの受容実態について、本稿の発展的課題として稿を改めて詳しく論じたい。

註

- 1 例えば [Rakesh and Lewis 1995: 75]が、西洋的な規範を模倣するうちに独自性と生命力が失われたと述べているように、西洋化(=近代化)が伝統を破壊したとの言説が一般的である。他に、[Wacziarg and Nath 1982, Hardgrove 2004]なども同様の見解を示している。
- 2 ジュンジュヌー、シーカル両県にまたがる地域で、旧ビーカーネール藩王国に属するチュールー県の一部も含まれる [Cooper 2009: 15]。
- 3 2010年8月および2012年3月の調査に基づき、先行研究のなかでも網羅的にハヴェーリーを紹介している [Wacziarg and Nath 1982, Rakesh and Lewis 1995, Cooper 2009]と比較した結果である。
- 4 クロモリトグラフは多色刷石版画、オレオグラフは油彩風石版画のことである。
- 5 例えばハードグローヴは、マールワリーにとってハヴェーリーとは、近代的な産業資本家であることを誇示するための視覚的スペクタクルであると論じる [Hardgrove 2004: 91-125]。

- 6 カーテンが肖像画の上部に描かれる作例は、他にも確認される。例えば、ピラーニーのシヴ・ナーラーヤン・ビルラー・ハヴェーリー (Shiv Narayan Birla *haveli*, 1864年)や、マンダーヴァーのスネー・ラーム・ラディヤ・ハヴェーリー (Sneh Ram Ladia *haveli*, 19世紀末頃)の場合、庇の下のチャッジャ (*chajja*, 持ち送り)間の横長区画に、肘掛け椅子に腰かけた人物が描かれ、画面上部から左右にかけてカーテンが描かれている。
- 7 インドにおける写真技術の到来は1840年頃で、ダゲレオタイプ(銀板写真)・カメラの販売広告がカルカッタの貿易会社によって出されている [Pal and Dehejia 1986: 182]。
- 8 急激な都市人口の増加に伴って作品の需要が増したことが、手早く制作する必要性を喚起していたと考えられる [J. Jain 1999: 47]。
- 9 [J. Jain 1999: 42]は、シェーカーワティー地方のハヴェーリーにおいて、カーリーガート画が大量に保管されていた事例に言及している。これらのカーリーガート画は、ヨーロッパからの輸入印刷画やカルカッタで制作された印刷画とともに、額装されてハヴェーリーの室内空間を飾っていたという。また彼は別の論考において、ハリヤーナー州ピワーニー出身の商人一族ケーディヤ家の事例も紹介している [J. Jain 2004: 73-74]。それによると、かつてはディーワリーになると輸入印刷画や、ヒन्दゥー教の神話画が印刷されたイギリス製品のラベル、ドイツ製の陶器のヒन्दゥー神像、植民地都市で使われる調度品、シャンデリア、蓄音機などをハヴェーリーに開放展示したという。
- 10 シェーカーワティー地方各地の集落において19世紀後半以降に頻出する表現形式である。保存状態の良好な作例として、ドゥンドロードのアルジュン・ダース・ゴーエンカー・ハヴェーリー (Arjun Das Goenka *haveli*, 1870年)や、チュールーのマンナーラール・ハヌトマル・スラーナー・ニヴァース (Mannalal Hanutmal Surana *niwas*, 造営年不詳)などが挙げられる。
- 11 クムハール (*kumhar*)と呼ばれる陶工カーストか、チェジャーラー (*chejara*)と呼ばれる石工カーストが、ハヴェーリー壁画制作の担い手である。通常は親方に率いられた3~4名で作業を行う [Patel 2006: 19]。
- 12 代表例として、タージ・マハル(1631-43年造営)をモデルにしたカルカッタのヴィクトリア記念堂(1906-21年造営)、ファターブル・シークリーのブーランド・ダルワザー (1573-74年造営)をモデルにしたマドラスのヴィクトリア記念堂(1909年造営)、ビジャーブルのゴール・ゲンバズ (1627-57年造営)をモデルにしたボンベイのプリンス・オブ・ウェールズ博物館(1905年造営)などが挙げられる。
- 13 官営美術学校は、カルカッタ (1854年)、マドラス (1854年)、ボンベイ (1857年)の順に開校し、その後ラーホール (1878年)にも開校した [Guha-Thakurta 1992: 60, Mitter 1994: 29-62]。
- 14 2012年3月デリー国立近代美術館における、常設展示室の解説「カルカッタ、ボンベイ、マドラスの美術学校(Art Schools in Calcutta, Bombay, Madras)」による。
- 15 展示番号は第3873番である [Colonial and Indian Exhibition 1886: 224]。
- 16 1908年官報には例えば、「富裕な銀行家の邸宅は、宮殿のようであるがけばけばしい」と述べられている [Imperial Gazetteer of India 1908]。
- 17 カンヴァスに油彩、41×59cm、アラク・ガジャパティ・ラージュ・コレクション。
- 18 カンヴァスに油彩、54×71cm、マハーラージャー・ファテースング博物館(ヴァードーダラー)。
- 19 カンヴァスに油彩、54×70.6cm、マハーラージャー・ファテースング博物館(ヴァードーダラー)。

- 20 19世紀イギリスで盛行した、いわゆるヴィクトリアン・タイルを規範とする硬質陶器製の多彩レリーフタイルで、マジヨリカ・タイルの名で通称される [INAX 日本のタイル工業史編集委員会(編)1991: 192-197]。
- 21 現在(2012年7月)までに、バツガル、チュールー、ファテープル、マンダーヴァー、ラームガルのシェーカーワーティー地方各集落において、日本製とみられるタイル装飾が確認された。
- 22 英領インドにおける日本製陶磁器のシェアは、1922年には27.3%であったのが、1935年には58.6%へと著しい増加を示している [大森2003: 29-48]。

参考文献

- Agrasenputra, R., 1940, *The Marwari Leaders of India*, Calcutta: Lajpatrai Publishing.
- Bid and Hammer. Sale No. 0005, 2010, Bengaluru: Bid and Hammer Auctioneers.
- Birla, Ritu, 2009, *Stages of Capital: Law, Culture, and Market Governance in Late Colonial India*, Durham and London: Duke University Press, 2009.
- Chawla, Rupika, 2010, *Raja Ravi Varma: Painter of Colonial India*, Ahmedabad: Mapin.
- Cimino, Rosa Maria, 2001, *Wall Paintings of Rajasthan (Amber and Jaipur)*, New Delhi: Aryan Books International.
- Colonial and Indian Exhibition, 1886, *Empire of India: Special Catalogue of Exhibits by the Government of India and Private Exhibitors*, London: William Clowes & Sons.
- Cooper, Ilay, 2009. *The Painted Towns of Shekhawati*, New Delhi: Prakash Books.
- Davies, Philip, 1985, *Splendours of the Raj: British Architecture in India 1660-1947*, New Delhi: Dass Media.
- Guha-Thakurta, Tapati, 1992, *The Making of a New 'Indian' Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardgrove, Anne, 2004, *Community and Public Culture: The Marwaris in Calcutta*, New Delhi: Oxford University Press.
- Hendley, Thomas H., 1883, *Memorials of the Jeypore Exhibition 1883*, 4 Volumes, London [出版元不明].
- Imperial Gazetteer of India, Provincial Series, Rajputana*, 1908, Calcutta: Superintendent of Government Printing.
- Jain, Jyotindra, 1999, *Kalighat Painting: Images from a Changing World*, Ahmedabad: Mapin.
- , 2004, *Indian Popular Culture: The Conquest of the World as Picture*, New Delhi: National Gallery of Modern Art.
- Jain, Shikha, 2004, *Havelis: A Living Tradition of Rajasthan*, Gurgaon: Shubhi Publications.
- INAX 日本のタイル工業史編集委員会(編)、1991、『日本のタイル工業史』、INAX。
- Kudaisya, Meda, 2009. “Marwari and Chettiar Merchants, c. 1850s-1950s: Comparative Trajectories”, in Medha Kudaisya and Ng Chin-Keong (eds.), *Chinese and Indian Business: Historical Antecedents*, Leiden: Brill, 2009, pp. 85-120.

- Leach, Linda York, 1995, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, 2 Volumes. London: Scorpion Cavendish.
- Markovits, Claude, 2008, *Merchants, Traders, Entrepreneurs: Indian Business in the Colonial Era*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mathur, Saloni, 2007, *India by Design: Colonial History and Cultural Display*, Berkeley: University of California Press.
- バーバラ・D・メトカーフ、トーマス・R・メトカーフ、河野肇(訳)、2006、『インドの歴史』、創土社。
- 三尾稔・福内千絵(編)、2011、『インド ポピュラー・アートの世界—近代西欧との出会いと展開—』、財団法人千里文化財団。
- Mitter, Partha, 1994, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 中谷純江、2011a、『『故郷』への投資—ダイアスポラ商業コミュニティ、マールワリーの経済活動—』、『南アジア学会第24回全国大会 報告要旨集』、108-110頁。
- 中谷純江、2011b、『『マールワリー』の故郷、ラージャスターン』、三尾稔・福内千絵(編)、『インド ポピュラー・アートの世界—近代西欧との出会いと展開—』、財団法人千里文化財団、22-23頁。
- Nath, Aman, 1993, *Jaipur: The Last Destination*, Mumbai: India Book House.
- 大森一宏、2003、『戦前期日本の海外情報活動—陶磁器輸出を中心に—』、『社会経済史学』69-4、29-48頁。
- Pal, Pratapaditya, 1983, *Court Painting of India 16th-19th Centuries*, New York: Navin Kumar.
- Pal, Pratapaditya and Vidya Dehejia, 1986, *From Merchants to Emperors: British Artists and India 1757-1930*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Paul, Ashit, (ed.), 1983, *Woodcut Prints of Nineteenth Century Calcutta*, Calcutta: Seagull Books.
- Patel, Kireet, 2006, *Arayish: Wall Paintings of Shekhawati*, Ahmedabad: SID Research Cell.
- Pramar, V. S., 1989, *Haveli: Wooden Houses and Mansions of Gujarat*, Ahmedabad: Mapin.
- Rakesh, Pankaj and Karoki Lewis, 1995, *Shekhawati: Rajasthan's Painted Homes*, New Delhi: Lustre Press.
- Sanderson, Gordon, 1913, *Types of Modern Indian Buildings*, Allahabad: Government Press.
- Sengupta, Syamalendu, 1997, *Highlights and Halftones: The Rajview of Indian Art 1850-1905*, Delhi and Sydney: Asia Pacific Research Information.
- Seth, Mira, 2003, *Wall Paintings of Rajasthan*, New Delhi: National Museum.
- , 2006, *Indian Painting: The Great Mural Tradition*, New York: Abrams.
- Singh, Kishore (Text) and Pankaj Rakesh (Photographs), 2001, *Shekhawati: Painted Townships*, New Delhi: Cross Section Publications.
- Sinh, Ranbir, 2001, *History of Shekhawats*, Jaipur: Publication Scheme.
- 商工省商務局編、1931、『内外市場に於ける本邦輸出陶磁器取引状況』、日本商工會議所。
- Taknet, D. K., 1986, *Industrial Entrepreneurship of Shekhawati Marwaris*, Jaipur: D. K. Taknet.
- Tillotson, G. H. R., 1987, *The Rajput Palaces: The Development of an Architectural Style, 1450-1750*, New Haven: Yale University Press.
- , 1989, *The Tradition of Indian Architecture: Continuity, Change, and the Politics of Style since 1850*, New Haven: Yale University Press.

- Timberg, Thomas A., 1978, *The Marwaris: From Traders to Industrialists*, New Delhi: Vikas Publishing House.
- Tripathi, Dwijendra, 1996, "From Community to Class: The Marwari in a Historical Perspective", in B. L. Bhadani and Dwijendra Tripathi (eds.), *Facets of a Marwar Historian*, Jaipur: Publication Scheme, pp. 189-196.
- Wacziarg, Francis and Aman Nath, 1982, *Rajasthan: The Painted Walls of Shekhawati*, London: Croom Helm.

要旨

シェーカーワーティー地方には、この地を故郷とする商業集団マールワーリーによって、1830年代から1930年代にかけて邸宅建築ハヴェーリーが盛んに建てられた。ハヴェーリーを飾る壁画の様式的特徴は、1900年以前と以後の二期に大別される。一般に、前者は土着の伝統を保持するもの、後者は印刷複製画の模倣表現が支配的で伝統を破壊するものと捉えられてきた。

しかし、本稿における図像解釈の結果、1900年以前の壁画にはカーリーガート画など植民地インドの新たな視覚文化の影響が確認された。そして、この時期の壁画を土着の伝統であるとする価値判断が、同時代の植民地権力による文化行政方針をルーツとしていることが判明した。

一方で、1900年以降の壁画には印刷複製画の模写が多く確認され、これもまたオレオグラフなど同時代の新たな視覚文化の影響によるものである。大衆美術からの影響という点で、1900年以前／以後のハヴェーリーは断絶よりも様式的連続性をもつということが出来る。そしてこの様式的変遷は、英領インド期に商人から産業資本家へと成長したマールワーリーのアイデンティティ変容を映し出している。

Summary

Indigenous Tradition, Reproductive Modernity: The *Haveli* Murals, Popular Art and Marwari Identity in Colonial India

Aki Toyoyama

The mercantile community Marwaris built their residential mansions called *havelis* in their hometowns of the Shekhawati region during the 1830s and 1930s. Most of the *havelis* are decorated with mural paintings that are divided into two phases – prior/posterior to 1900. It is generally considered that the murals prior to 1900 retain indigenous tradition while most of the murals after 1900 are

inferior copies of prints, destructing indigenous tradition.

The iconographical analysis of the murals prior to 1900 suggests that they were influenced by contemporary popular culture such as Kalighat painting and Battala woodprint that were common in the colonial port city of Calcutta where the Marwaris had their economical strongholds. A perspective, in which pre-1900 murals are considered indigenous and traditional, can be indeed traced back to the cultural administration of the colonial power.

The murals after 1900, on the other hand, are dominated by the copies of newly emerged prints such as oleograph and chromolithograph. In terms of the impact of popular art, the *haveli* murals both prior/posterior to 1900 are stylistically continuous rather than disconnection of tradition/modernity. This stylistic development may also reflect the changing identity of the Marwaris from merchants to industrialists in colonial India.